

EL LABORATORIO PERIODISTICO DE GARCÍA MARQUEZ: LO CARNAVALESCO Y LA CREACION DEL ESPACIO NOVELISTICO

POR

ROBERT L. SIMS

Virginia Commonwealth University

En una entrevista en 1981, García Márquez, hablando de su corta novela *Crónica de una muerte anunciada*, precisó el estrecho vínculo entre el periodismo y la literatura en su obra: «Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*. Ese supuesto mal que le hace el periodismo a la literatura no es cierto. Primero, porque considero que al escritor no lo mata nada, ni el hambre. Segundo, porque el periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en literatura. Y viceversa, la literatura te enseña a escribir, lo que también es esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura, y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura»¹. En la obra de García Márquez el periodismo y la literatura se han entrelazado y nutrido desde el comienzo de su carrera de escritor. Sus primeros cuentos aparecieron en 1947, en la sección «Fin de Semana», en el periódico bogotano *El Espectador*, e inició su trabajo periodístico en 1948 con el periódico cartagenero *El Universal*. Esta primera etapa corre desde mayo de 1948 hasta octubre de 1949, durante la cual aparecieron 38 artículos firmados por el autor.

La segunda etapa, de enero de 1950 a diciembre de 1952, es mucho más productiva. García Márquez se había trasladado a Barranquilla, donde empezó su colaboración con el periódico *El Herald*. Bajo el seudónimo de «Septimus», García Márquez escribió casi 400 artículos, llamados «jirafas», sobre una gran variedad de temas. Hay que recordar que él

¹ Esta cita aparece en la reseña de Adelaida López de Martínez de *Crónica de una muerte anunciada*, publicada en *Chasqui*, vol. X, núms. 2 y 3 (febrero-mayo 1981), p. 72.

siguió escribiendo obras literarias, incluso cuentos; una novela, *La hojarasca* (1951), y una serie importante de apuntes para una novela que nunca terminó, titulada *La casa*. No obstante, estos apuntes contienen los primeros rasgos de su obra maestra, *Cien años de soledad*. Aunque los datos biográficos de este período son un poco confusos, se destaca la participación de García Márquez, a partir de julio de 1949, en el llamado «Grupo de Barranquilla», integrado por otros tres escritores costeños: Alvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor. Ellos se reunían en el café «Happy» de Barranquilla y en la librería «del sabio catalán» Ramón Vinyes. Aunque no se trata de un movimiento literario, estos jóvenes buscaban nuevas fuentes de expresión que se opusieran a una tradición literaria colombiana cada vez más atrofiada, y no hay duda de que las lecturas y discusiones de este grupo contribuyeron a la evolución de la narrativa de García Márquez.

Si la participación de García Márquez en el Grupo de Barranquilla le dio la oportunidad de emprender una búsqueda colectiva de los nuevos senderos de la realidad a través de las obras de Ernest Hemingway, William Faulkner y Virginia Woolf, también simultaneaba él otra búsqueda personal en sus artículos periodísticos de las coordenadas temporo-espaciales de su obra literaria, o, en las palabras del crítico ruso Mikhail Bakhtin, una búsqueda cronotópica, concepto que él define así: «Daremos el nombre *chronotope* (literalmente, 'tiempo-espacio') al entrelazamiento intrínseco de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en la literatura. Lo que nos importa es el hecho de que él expresa la inseparabilidad del espacio y del tiempo. En el *chronotope* literario artístico, los indicios espaciales y temporales se fusionan para constituir una totalidad bien conceptuada y concreta. Así, el tiempo se va concretando, se vuelve artísticamente visible; asimismo, el espacio se va constituyendo y responde a los movimientos del tiempo, el argumento y la historia. Esta intersección de los ejes y de la fusión de los indicios caracteriza el *chronotope* artístico»². En realidad, en esta etapa de la evolución de García Márquez, es decir, de 1950 a 1952, el eje espacial y el temporal no se intersectan y todavía no podemos hablar de un mundo cronotópico. Tenemos que esperar la publicación de *Cien años de soledad* para que el tiempo y el espacio confluyan para formar el *chronotope* de Macondo.

En 1950, el universo novelístico de García Márquez está en vías de formación, y los diferentes componentes se desarrollan separadamente y

² Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 84. Traducción mía.

a pasos diferentes. Tanto en sus artículos periodísticos como en sus primeros cuentos y fragmentos literarios, García Márquez experimenta, ensaya y va explorando y creando un espacio novelístico. En cuanto al tiempo, García Márquez vacila entre dos concepciones del tiempo: la primera se ancla en el eje de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), un acontecimiento importante en la historia y la mitología nacionales de Colombia. García Márquez se siente obligado a acudir a fechas para ordenar su mundo novelístico, pero al mismo tiempo la guerra civil, como eje histórico, existe como un recuerdo, el que se vuelve cada vez más remoto en relación con el presente. En un texto titulado «La casa de los Buendía», que apareció el 3 de junio de 1950 en *El Herald*o, vemos la posición analéptica de la guerra civil: «Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado. Tal vez al nuevo coronel no le quedaba nada del áspero peregrinaje»³. Si la guerra civil señala una ruptura y divide el tiempo en dos, en un *antes* y un *después*, García Márquez ya se da cuenta de los límites que le imponen los paradigmas históricos. Por eso García Márquez se orienta hacia otra concepción del tiempo relacionada con la idea de los grandes ciclos humanos. Hay que decir que este conflicto entre las dos concepciones del tiempo no se resuelve en 1950 y continuará hasta que se publique *Cien años de soledad*, en que se impone el tiempo cíclico basado en la secuencia universal del tipo Génesis/Historia/Apocalipsis.

Al desprender su ficción del tiempo cronológico y de la servidumbre de las fechas, García Márquez también comienza a crear un espacio que armoniza más con el tiempo cíclico. En una jirafa titulada «Octavo relato del viajero imaginario», de 26 de febrero de 1951, García Márquez alude a la guerra civil y al famoso general liberal Rafael Uribe Uribe: «Parece que a principios del siglo, varios años después de concluida la última guerra civil, un forastero de apuesto continente, de oscuros y grandes ojos febriles, de cutis bronceado y desproporcionado bigote, llamó a media noche a la única hostería del pueblecito» (*OP*, p. 596). Al verlo un coronel local, que se ufanaba de haber sido amigo personal del general Uribe Uribe, él afirma que el forastero es el mismo Rafael Uribe Uribe. El falso Rafael Uribe Uribe se quedó a vivir en el pueblo y murió honrado y respetado por todo el pueblo. Agrega García Márquez: «Llegó a ser, de todos modos, a pesar de su falsa identidad, el personaje representativo

³ Gabriel García Márquez, *Obra periodística*. Vol. 1: *Textos costeños*, ed. Jacques Gilard (Barcelona: Editorial Bruguera, 1981), p. 890. Para las otras citas tomadas de esta obra se darán la(s) página(s) y la abreviatura *OP* entre paréntesis en el texto.

del pueblo en formación» (OP, p. 596). El término «pueblo en formación» sugiere una concepción del tiempo que es mucho más elástica y generalizada, un tiempo que corresponde a los paradigmas universales y míticos. García Márquez desprivilegia a la vez la guerra civil y la noción del tiempo cronológico, y la guerra civil no sirve más como eje histórico. El «pueblo en formación» precisa el espacio que busca García Márquez para su universo novelístico. Otra característica que posee este espacio es la descoronación de la historia, o realidad oficial, porque no sólo hay otro general Rafael Uribe Uribe, sino también que «muchos de los veteranos de las guerras civiles, que aún viven en el lugar, aseguran que es falso: el apócrifo suplantador Rafael Uribe Uribe era el que Galarza y Carvajal ultimaron a la salida del Capitolio» (OP, p. 596). Así que en este espacio se corona otro general Uribe Uribe que los habitantes consideran como el verdadero general.

Este espacio prefigura aquel en el que García Márquez irá desarrollando las múltiples tramas de su obra narrativa, y podemos calificarlo como «carnavalesco». El crítico Mikhail Bakhtin define «lo carnavalesco» así: «La vida de la plaza carnavalesca era libre y sin restricciones, se llenaba de risa ambivalente, blasfemia, la profanación de todo lo sagrado, de degradación y obscenidades, de contacto familiar con todo y todo el mundo»⁴. Este espacio se caracteriza por una relatividad alegre, un doble y continuo proceso de coronación/descoronación en el que toda idea de estructura, orden, autoridad y jerarquía pierde su valor absoluto. En el espacio carnavalesco hay un constante movimiento circular de aniquilamiento/regeneración. Cada coronación o descoronación ya anticipa la opuesta y por eso nada queda absoluto y todo se relativiza. Dentro de los límites elásticos de este espacio carnavalesco, García Márquez descubrirá un verdadero laboratorio novelístico en que él elaborará su mundo a la vez reducido y expansivo. Tanto su materia prima como los contornos del espacio carnavalesco radican en las jirafas publicadas en *El Heraldo*. Al examinar una serie de jirafas de *El Heraldo* podemos mostrar la manera cómo García Márquez va creando el espacio carnavalesco.

En la jirafa «Las estatuas de Santa Marta», publicada en marzo de 1950, García Márquez examina uno de los símbolos de la historia oficial, la estatua, y él convierte la dimensión monológica del tiempo lineal en un proceso dialógico. Para Bakhtin, el principio dialógico significa que el mundo es dominado por la *heteroglossia*, es decir, el lenguaje como flujo continuo de lenguas entrelazadas. La *heteroglossia* se opone a la idea del

⁴ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 129-130. Traducción mía.

lenguaje como concepto estático y unitario. El discurso histórico, como la estatua, es una fuerza centrífuga que busca imponer al mundo una visión monológica, autoritaria y absoluta. El lenguaje dialógico es una fuerza centrípeta heteroglota en que los diferentes discursos se relativizan y se chocan. Así que, para Bakhtin, el mundo heterogloto es una lucha continua entre las fuerzas centrífugas y centrípetas. En esta jirafa, el discurso histórico choca con las fuerzas centrípetas del espacio carnavalesco. La dicotomía espacial se establece al comienzo: «Había llegado a la apacible ciudad de don Rodrigo el martes de carnaval» (*OP*, p. 192). El espacio simbolizado por don Rodrigo de Bastidas, fundador de Santa Marta, es un espacio histórico que pertenece al mundo oficial. Al lado de este espacio estático se encuentra el del mundo cotidiano, lleno de movimiento y contradicciones: «Todavía andaban por las calles, ya sin noción del tiempo, algunos disfrazados en última instancia» (*OP*, p. 192). En el espacio de la vida de la plaza carnavalesca, la estatua de don Rodrigo, «caballero monumental vestido con todos los arreos del conquistador español», pierde su solidez histórica y parece «estar paseando frente al paisaje todo su fastidio de disfrazado sin público» (*OP*, p. 193). La estatua se ha descoronado, y un día se les ocurrió a los samarios «bajar a don Rodrigo de su pedestal y colocarlo sobre el nivel del mar» (*OP*, p. 193). En esa desacostumbrada posición, el «fundador parece haber perdido su antigua y recia personalidad de estatua, y se está convirtiendo en un transeúnte histórico, en uno de los rancios samarios que todas las tardes se va a contemplar el tránsito del tiempo y de las muchachas a las orillas del mar» (*OP*, p. 193). Las fuerzas centrípetas del mundo carnavalesco efectúan este cambio, y «así, de frente a la ciudad, sin ceremonias de bronce monumental, el fundador es ciertamente más humano, más familiar, y ha ganado en popularidad doméstica» (*OP*, p. 193). García Márquez sigue elaborando el espacio carnavalesco al examinar la posición curiosa de otra estatua de Simón Bolívar, quien murió en Santa Marta. El dice que «es curiosa la circunstancia de que en la ciudad donde murió Bolívar, su estatua figure en una plaza pública, con las mismas dimensiones de esos Bolívars de escritorio que sirven, simultánea y lastimosamente, de monumentos privados y de pisapapel» (*OP*, pp. 193-194). Lo que interesa a García Márquez no es la dimensión histórica, sino la manera como el proceso de coronación/descoronación del espacio carnavalesco relativiza y abre el discurso monológico de la historia oficial al discurso heterogloto.

En otra jirafa humorística de marzo de 1950, «Motivos para un perro», García Márquez se vale del acto carnavalesco que Bakhtin define como «la falsa coronación y subsiguiente descoronación del rey del car-

naval, que es un rito dualista ambivalente que expresa la inevitabilidad y al mismo tiempo el poder creativo del cambio-y-reanudación, la *alegre relatividad* de todo concepto de estructura, orden, autoridad y posición jerárquica»⁵. El proceso de descoronación/coronación se inicia inmediatamente al decir García Márquez que si un día se fastidiara de su trabajo, él se dedicaría «a ser ese perro gordo, rebosante de salud, que merodea por el sector de la ciudad y tiene su cómodo y habitual dormitorio en el café 'Japi'» (*OP*, p. 220). García Márquez naturaliza su texto al aludir a la bien conocida relación entre el hombre y el perro y luego procede a invertirla: «Y hasta es posible que fuera el perro quien domesticara al hombre, y no lo contrario, como se cree generalmente» (*OP*, pp. 220-221). Luego descorona al hombre y corona al perro: «Así encontramos perros vagabundos —como hombres vagabundos— que se acuestan a dormir en cualquier parte, sin preocuparse de que al día siguiente les caiga o no en la boca, como llovido del cielo, el hueso nuestro de cada día» (*OP*, p. 221). Sigue una enumeración de los varios tipos de perros ahora coronados: perros laboriosos, poetas, idealistas, románticos, anarquistas, proletarios, aristócratas, charlatanes, farsantes, policías, etc. Esta revuelta imbricación enumerativa rompe la secuencia lógica y el lector afronta una agrupación cuyo orden jerárquico ha sido suplantado por una sincrética conglomeración desjerarquizada. Cada tipo de perro corresponde a una posición social, pero no hay ninguna estructura jerárquica en esta sociedad canina. Lo que unifica a los perros revueltos es su agrupación simbiótica, en la que la diferencia jerárquica entre alto y bajo se borra. Así que los «perros políticos..., con admirables capacidades oratorias, que casi siempre ponen al servicio de una fórmula demagógica» coexisten con los «perros abogados, que se pasan la vida esperando a que haya una pelea» y éstos se entremezclan con los «perros aristócratas con collares de oro, descendientes en línea directa de Argos», y así sucesivamente (*OP*, p. 221). La dislocación jerárquica conduce a una reorganización carnavalesca del mundo oficial en que las restricciones, leyes y costumbres que gobiernan la vida diaria se interrumpen. La especificidad social de cada tipo de perro, desconectado de la jerarquía estructural, y la agrupación simbiótica relativizan y luego minan toda idea convencional de orden social.

En la jirafa «El chaleco de fantasía», de noviembre de 1950, García Márquez establece una relación cronotópica en que el tiempo y el espacio se fusionan y en que él crea un verdadero espacio carnavalesco. El tiempo en esta jirafa es el tiempo vivido del hombre y sus ritmos no son crono-

⁵ *Ibid.*, p. 124. Traducción mía.

lógicos. En esta jirafa nos acercamos al tiempo que, según Jacques Gilard, es «de esencia mítica, al hablar del nacimiento de las ciudades y al emplear el término 'fundación', que, si bien tiene su sentido bien concreto en Colombia y Venezuela, también y sobre todo tiene evidentes resonancias cosmogónicas» (*OP*, p. 52). El primer párrafo introduce este concepto del tiempo vivido y mítico: «Se vivía más despreocupadamente en aquella época en que las ciudades empezaban a nacer y —sin ser completamente pueblos ni completamente ciudades— estaban formadas por calles paralelas al río, en las que había lugar suficiente para tres tiendas, una cantina con una mesa de billar y un aserradero. Por eso se sabía que la fundación no iba a ser pueblo, sino ciudad, porque tenía un aserradero donde de tarde en tarde atracaba un barco» (*OP*, p. 513). Pensamos en la apertura de *Cien años de soledad*, porque se encuentran las mismas resonancias temporales y el mismo espacio de un pueblo en formación. Pero al contrario de en *Cien años de soledad*, en esta jirafa el pueblo ya contiene otro elemento, el aserradero, que pertenece al tiempo cronológico y al espacio del mundo oficial en su forma económica. Los componentes de la vida comunal del pueblo son las tiendas y la cantina, pero el aserradero es un símbolo del progreso, que señala el cambio de lo rural a lo urbano. Las tiendas y la cantina también son lugares propicios para las actividades del espacio carnavalesco: «Los hombres eran unos honestos trabajadores que hacían lo suyo para subsistir durante los días hábiles de la semana y se emborrachaban los sábados hasta el extremo de la brutalidad, seguros de que la única consecuencia lamentable que podía derivarse de esos tempestuosos fines de semana era un merecido guayabo o, en el más apurado de los casos, una aparatosa recepción conyugal. Pero nada más» (*OP*, p. 513).

Este espacio carnavalesco se contrapone al espacio económico, que comienza a invadirlo. El progreso, vinculado al tiempo cronológico, establece una jerarquía social e introduce valores ajenos al espacio carnavalesco, como el afán de lucro, la acumulación de riquezas y la fascinación especularia con los objetos producidos por el progreso. En vez de participar en la vida del espacio carnavalesco, los nuevos habitantes son dobles burlescos (*parodying doubles*, según Bakhtin) que miran pasar el espectáculo de la vida: «Para el hijo del dueño del aserradero y la hija de su socio había un cochecillo descubierto, en el que el vértigo de la velocidad reemplazaba la estratégica oscuridad de los teatros actuales» (*OP*, p. 513). Estos futuros empresarios del aserradero se han convertido también en un espectáculo, de modo que ellos constituyen una parodia del mismo espectáculo de la vida que observan: «En el cochecillo descubierto, al compás del clop clop que dejaba a su paso el afectado caballero de novela fran-

cesa, él olvidaba los innumerables trabajos que pasó amarrándose a los tobillos el pantaloncillo de un solo cuerpo y ella olvidaba el laborioso sacrificio de haberse metido en su invulnerable corsé de hierro forjado y varillas de paraguas, que la hacía cuatro o cinco kilos más pesada, pero también cuatro o cinco kilos más tallada y atractiva» (*OP*, pp. 513-514). Al hundirse en su pasividad especular, ellos se hacen espectadores-espectáculos rodeados por los objetos que los inmovilizan en un espacio-tiempo muerto: «Dos veces al mes iban a presenciar el acontecimiento quincenal de la llegada del barco, en el que venían sombrillas y cancelos japoneses, porcelanas chinas y discos norteamericanos» (*OP*, p. 514). Ellos no participan, sino que presencian el «acontecimiento» de la llegada del barco, la que es controlada y pasiva, y el uso del imperfecto acentúa la pasividad de este espacio deshumanizado. El tiempo del espacio económico es un tiempo seudocíclico, que se ha convertido en un tiempo de la producción, o tiempo-producto, que se divide en una serie infinita de unidades homogéneas; es decir, en productos u objetos que se pueden transformar en otros sucesiva y continuamente. Estos productos, siendo consumibles y vinculados al tiempo-producción, transforman el tiempo humano en el tiempo-consumo. Los objetos enumerados por García Márquez son productos que se distancian del contexto humano, porque lo que se consume no es el producto, sino la imagen. Estos productos no poseen ningún valor de uso, y su consumo es puramente especular. Lo irónico es que los mismos espectadores de la vida, controlados por el tiempo-consumo, se convierten en imágenes burlescas de los productos que los fascinan.

Su vida especular impide que vean o participen en el espacio carnavalesco de la vida: «Embriagados por el romanticismo, ni siquiera se preocuparon de que en la cantina dos que jugaban billar se mataron a cuchilladas y se llevaron de paso a dos espectadores, en una última y dramática carambola» (*OP*, p. 514). Esta jirafa nos ofrece un verdadero texto-programa de los temas de García Márquez y, en particular, la urbanización del mundo rural y la transformación del pueblo en ciudad. Este cambio fundamental lo llevan a cabo el progreso y las fuerzas económicas. Cuando estos enclaves rurales y sus espacios carnavalescos chocan con el progreso, paradigma repetido en la historia de todo el continente, los espacios carnavalescos pierden su integridad cronotópica. El progreso impone un discurso monológico al espacio y lo llena de objetos especulares que deslumbran a la gente. En esta jirafa el desplazamiento del espacio carnavalesco parece destruir el contexto humano, y lejos de ofrecernos una visión utópica del mundo rural, García Márquez se da cuenta de la lucha hasta ahora desigual entre las fuerzas centrípetas del espacio carnavalesco y las fuerzas centrífugas del mundo oficial. El sabe muy bien que el con-

tinente ha sido traumatizado por estas fuerzas desde hace mucho tiempo, pero sigue buscando el verdadero espacio latinoamericano, que es el carnavalesco.

En «El misterio de la pianola», de abril de 1951, García Márquez delinea su posición respecto a los objetos. Ya hemos visto en la jirafa anterior que los objetos que codiciaban el hijo del dueño del aserradero y la hija de su socio fueron productos especulares y deshumanizados que carecían de valor de uso. Estos productos pertenecen al mundo oficial del progreso, en que se fabrican una serie infinita de productos de consumo homogéneos e inútiles. Pero en la pianola García Márquez encuentra un objeto que es a la vez producto de consumo e invento dotado de un valor de uso en el mundo del realismo mágico: «Aunque la técnica se esmere en explicar el lógico y por otra parte sencillo mecanismo de la pianola, siempre se tendrá la impresión de que a pesar de la técnica, a pesar de todas las explicaciones posibles, hay un concertista metafísico sentado en la banqueta de la pianola» (*OP*, p. 638). La pianola es uno de estos inventos en que se combinan dos formas de la realidad: la cotidiana y la mágica. Lo que importa no es el mecanismo de la pianola, sino su vínculo con la historia del barco fantasma del Mississippi, en que había «una eterna, melancólica pianola, cuya música seguía sonando por encima de los naufragios» (*OP*, p. 638). Ambos objetos, creados por el hombre, se han convertido en componentes de la cultura popular, es decir, del espacio carnavalesco. García Márquez lamenta la desaparición de la pianola, causada en parte por la invención del disco. El disco «es una carta que nos sentamos a oír cuantas veces nos provoque sin preocuparnos por la posición de quien la escribió», mientras que la pianola «es un espectáculo más para quienes estamos convencidos de que existen los hombres invisibles» (*OP*, p. 638). La pianola le permite al auditorio no sólo oír, sino participar en otra forma de la realidad. La pianola, fuera del mundo carnavalesco, pierde su valor de uso y se convierte en «una cosa demasiado común y corriente», pero, dentro de él, «con sólo enrollar la cinta en sentido contrario, el intérprete invisible complace al auditorio y ejecuta la canción al revés» (*OP*, p. 639). Así que la pianola tiene una de las características primordiales de lo carnavalesco —la ambivalencia—, ya que puede divertir atrás y adelante por sí misma.

En la jirafa «Algo se parece a un milagro», de marzo de 1952, García Márquez vuelve a uno de sus espacios preferidos, uno de los pueblos desconocidos de su tierra nativa en el departamento de Magdalena: «La Paz —como su nombre lo indica— es un pueblo de gente humilde y pacífica, un centro de agricultores al cual es preciso ir si se desea escuchar —al pie de la vaca, como quien dice— la música vallenata en su estado

original» (*OP*, p. 712). La Paz sí es un lugarejo remoto y desconocido, pero para García Márquez se destaca porque las fuerzas del mundo oficial, en este caso la ley marcial, no han podido silenciar un elemento esencial del espacio carnavalesco, la música: «... en La Paz todo el mundo canta, de nacimiento, en cualquier parte y a cualquier hora» (*OP*, p. 712). El discurso monológico ha impuesto silencio, pero es un silencio provisorio que las fuerzas centrípetas de la música van a romper. Primero se convence al mejor acordeonista de la región, Juan López, de volver a tocar: «'Bueno, muchacho, tráeme el acordeón para ver qué pasa'» (*OP*, p. 713). De pronto su música contagia a los otros hasta que las voces del espacio carnavalesco superan el silencio: «Y ya a la media noche, cuando dejamos a Pablo López, inclinado aún sobre su acordeón, nos encontramos de repente en un pueblo completamente distinto» (*OP*, p. 713). El indicio más acertado del triunfo del espacio carnavalesco es que «'Es el primer borracho que se ve desde hace un mes'» (*OP*, p. 714). Pero García Márquez no nos proporciona una visión utópica porque la realidad monológica del mundo oficial siempre está presente y la resistencia de los habitantes de La Paz ha exigido un duro sacrificio: «Sobre los escombros de veinticuatro casas incendiadas, los hombres habían cerrado sus acordeones y las mujeres se habían refugiado en el melancólico y taciturno silencio que sucede a las grandes catástrofes» (*OP*, pp. 712-713). Así que García Márquez se da cuenta de la fragilidad del espacio carnavalesco frente al poderoso discurso monológico del mundo oficial.

Por fin vamos a examinar una jirafa de octubre de 1952 titulada «Los trenes se volvieron ciudades», en que otra vez los dos espacios se chocan. La jirafa abre con una definición carnavalesca del tren que da una campesina que lo ve por primera vez: «Es una cocina cargando un pueblo» (*OP*, p. 839). Es importante que el tren cargue un pueblo y no una ciudad, porque el cambio de pueblo a ciudad, o de lo rural a lo urbano, implica cambios socioeconómicos negativos que las fuerzas exteriores han impuesto a innumerables pueblos. García Márquez expresa su asombro carnavalesco frente a esos trenes primitivos: «Adentro se estaba mal. Olía a cisco, a alimentos elaborados; a gente. En ninguna parte se apreciaba mejor el olor legítimo de la humanidad que dentro de esos carritos con dos largos escasos en los que se viajaba entre bultos de plátanos, baúles y guacales. Si la palabra 'democracia' no hubiera existido desde mucho antes, habría sido muy fácil inventarla en un tren» (*OP*, p. 840). El espacio carnavalesco también es democrático con su continuo proceso de coronación/descoronación. El proceso de homogeneización comenzó cuando la policía se dio cuenta de que era una buena idea viajar en tren. Esta nota introduce otra vez el discurso monológico del mundo oficial. García

Márquez admira el Orient Express porque representaba un verdadero universo carnavalesco: «Todo el mundo revuelto en una confusa mezcla social que hacía de los trenes europeos unas cosas muy interesantes y sobre todo muy peligrosos» (*OP*, p. 840). Pero el progreso ha roto el encanto de los trenes y ha homogeneizado el espacio carnavalesco: «Ahora se viaja bien, con cinematógrafo, aire acondicionado, y seguro de vida. Lo que carga la cocina ya no es un pueblo: es una ciudad» (*OP*, p. 840). Lo carnavalesco lo identifica García Márquez con «lo humano», y el tren, al volverse moderno y estéril, pierde contacto con el lado de la realidad donde radica el contexto carnavalesco. Al volverse moderno, el tren trae el progreso a los pueblos, como el de *Cien años de soledad* en que llega a Macondo el Sr. Herbert.

Las jirafas que hemos examinado demuestran que el esfuerzo de García Márquez por crear un espacio novelístico se hace por etapas y que su búsqueda seguida y exhaustiva incluye una gran variedad de temas, personas y objetos. No obstante, podemos decir que, a pesar de las múltiples metamorfosis por las cuales pasa el espacio novelístico, hay dos principales componentes contrapuestos que están presentes desde el comienzo: el espacio monológico del mundo oficial, dominado por las fuerzas centrífugas, y el espacio dialógico del mundo carnavalesco, dominado por las fuerzas centrípetas. El primero se identifica con el orden, jerarquización y el discurso unitario, mientras que el segundo se asocia con el desorden, el ruido, la desjerarquización y el discurso heterogloto. En esta lucha constante entre los dos espacios casi siempre es el espacio monológico el que invade el espacio carnavalesco y éste siempre está defendiéndose contra estas incursiones que amenazan con transformarlo y deshumanizarlo. García Márquez sabe bien que hasta ahora el espacio monológico ya ha derrotado al carnavalesco en la mayoría de los casos, pero esto no le impide seguir tratando de crear el único y verdadero espacio que encierra tanto los componentes de la realidad latinoamericana como los de sus ficciones. Es una búsqueda febril y constante en la que su laboratorio periodístico desempeña un papel importantísimo, porque en él se encuentra la materia prima de la obra futura.

